ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 43 (635) ЦЕНА 20 коп.
22 СЕНТЯБРЯ 1934 г.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

УСПЕХ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Из Венеции получена следующая телеграмма:

«Бионале. Институт воспитательной кинематографии.

Рады сообщить, что кубок выставки, предназначенный лучшей продукции иностранного гусударства, принявшего участие в международной выставке киноискусства, присужден ГУКФ СССР, как признание успеха, полученного всем комплексом его изумительных по замыслу и выполнению фильм. Поздравляем.

Президент Бионале Вольпи.

Президент Института воспитательной кинематографии Поко-До-Лядчи.

Докладчик Мариани».

К НОВЫМ ВЫСОТАМ МАСТЕРСТВА

Выражаю благодарность всем киномастерам, киноорганизациям Советского союза, обеспечившим на международном соревновании первенство советскому кино. Этого успеха мы добились в результате конкретного руководства ЦК ленинской партии, Совнаркома и благодаря постоянным указаниям вождя международного коммунизма — тов. Сталина.

Получение первенства обязывает нас к новому под'ему творчества советской кинематографии.

Б. ШУМЯЦКИЙ

ЗА БОЛЬШЕВИСТСКОЕ ИСКУССТВО

Жюри международного конкурса кинопродукции присудило советской кинематографии высшую награду.

Вся буржуазная пресса и даже злейшие враги Советского союза признали превосходство советской кинопродукции над продукцией капиталистических стран. Буржуазное кино продемонстрировало на международной выставке творческое худосочие искусства, находящегося в капиталистических руках и разделяющего участь загнивающего капитализма.

Превосходство советской кинематографии заключается в высокой идейности фильм, в подлинной художественности изображения, в большой эмоциональной насыщенности и занимательности, в высокой технической культуре. Это признано и буржуазной печатью.

Для советской кинематографии достигнутая победа на международном конкурсе отнюдь не является неожиданной. Мы знали и знаем, что искусство, проникнутое идеями социалистического реализма, исторически превосходит деградирующее искусство буржуазии. Мы также знаем, что в борьбе за социализм Советская страна, и в том числе советская кинематография, и по уровню техники догоняет и перегоняет капиталистические страны, несмотря на их более высокую техническую культуру.

Успехи советской кинематографии, естественно, не могут доставить особых радостей врагам социализма. Не имея возможности противопоставить советской кинематографии равноценные произведения искусства и теснимые кризисом капитализма, фашистские идеологи кинематографии ищут выхода на путях «разграничения сфер влияния», специализации жанров и т. п. Под завесою «доброжелательной» критики, они рекомендуют советской кинематографии замкнуться в жанре «страданий» и «мировой скорби», советуют отменить правильно взятый курс на создание полноценных, напоенных жизнерадостностью, занимательностью и весельем советских фильм. Советы этих «друзей» только подтверждают правильность ориентации советской кинематографии на производство фильм полнокровных, проникнутых бодростью и радостью жизни.

Советские кинематографисты знают, что достигнутый уровень советских фильм, признанный на выставке вершиной современного мирового кино, является лишь НАЧАЛОМ мощного движения советского кино к еще невиданным высотам социалистического искусства.

Советские кинематографисты будут неуклонно бороться за создание еще лучших кинопроизведений, за подлинные шедевры советской кинематографии.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА

Кинематография капиталистических стран находится в состоянии безысходного творческого кризиса, обусловленного кризисом капитализма, принявшим форму затяжной депрессии.

Это доказывается не только постановкой таких расслабленных и художественно беспомощных фильм, как бездарно порнографический «Экстаз» чехословацкого режиссера Мачато, или как американско-фашистская фильма «Содом и Гоморра», но и теоретическими высказываниями руководителей кинопредприятий и крупнейших кинокритиков.

Дискуссии, которые велись на этот счет на международной киновыставке, приобретали подчас весьма оригинальный характер.

В качестве выхода из тупика предлагалась, например, некая специализация и даже своеобразное разделение «сфер влияния» между капиталистическим и советским кино.

Надо положить предел вредному вмешательству одной кинематографии в сферу другой, — заявил нашей делегации один из критиков, представитель крупнейшей газеты Италии. Автор этого предложения, весьма похвально отзывавшийся о выдающемся качестве советских фильм, отличался оригинальным свойством — делать обратное тому, что говорил. Будучи тесно связан на выставке с представителями палочно-казарменного кино фашистской Германии, он не случайно сделал такое заявление.

Когда наша делегация в ответ на его требование о замыкании каждой кинематографии в каком-нибудь определенном жанре, ответила выдвижением программы советского кино, основанной на разнообразии жанров, то названный журналист и искусствовед начал убеждать нашу делегацию, что этот путь опасен-де прежде всего для нас самих.

— Вы,—говорил он,—создавшие монументально серьезные фильмы (имя рек!), — не вправе отвлекаться от пути, на котором снискали себе мировую славу. Помимо того — не мешайте и кино других государств совершенствоваться в избранном им пути.

Другой знаток искусства, кстати сказать, владелец ряда патентов на киноаппаратуру, в тоне «друга советского кино» старался внушить нашей делегации такую мысль: «Вы совершаете большую ошибку, когда в погоне за массовостью фильм начали делать их не для искусства (?!), а для публики. Берегите незапятнанным знамя вашей кинематографии, создавшей произведения, которые были признаны и у нас. Но, бога ради, не спускайтесь в подвалы и не идите на рынок искусства, ибо он также грязен, как и уличный рынок любви!»

Нашей делегации не стоило большого труда разгадать смысл философии сей.

Раздираемые противоречия капитализма, когда предложение неуклонно превышает падающий спрос, когда кризис гонит трудящиеся массы в об'ятия голода и на «рынок любви», капитаны кинематографии, потеряв голову, ищут не путей развития киноискусства, а путей выхода из его творческого и экономического тупика. Тут запоешь и не такого Лазаря!

Страх — такова основа этой мелодии.

Но здесь и хитрый расчет отвлечь наше кино от его стремления к **разнообразию жанров**, от поисков новых форм и методов создания занимательных фильм, над которыми советские киномастера не безуспешно стали теперь работать.

Дальнейший ход событий вскрыл подлинную сущность «трогательных» забот о наших путях развития. Людей больше всего встревожил успех советской кинематографии в области новых жанров.

Ведь не кто иной, как сами авторы предложения о разграничении «сфер влияния», как сами печальники о незапятнанности риз советского кино, трактуемого ими как кино не массового, не занимательного, а скучного, — после просмотра первой нашей музыкальной комедии «Веселые ребята» признали ее **«вышкой киноискусства»**.

Как же тут не опасаться конкуренции!

Тем более, что наша советская комедия успешно преодолевает идиотизм американского кинотрюка и работает над использованием трюка в плане искусства, как одной из его признанных малых форм. Недаром, когда на киновыставке перед самым ее концом заговорили об оценке показанных фильм, группа оголтелых завистников успеха наших фильм и ненавистников всякого советского дела с циничной откровенностью заявила:

«Советская фильма родилась и существует во всем мире, как агитационная, пронизанная мрачной психологией фильма.

У любителей экзотики это создает интерес к ней. Все знают, что этим никто, кроме русских, не занимается. У них поэтому выработались определенные приемы и хорошо натренированные режиссеры и актеры, ловко служащие своему марксистскому культу.

Но мы настойчиво возражаем против использования советами чужих приемов кинематографии. Советское кино за последние годы стало вторгаться в область чисто «развлекательной» фильмы, являющейся такой же нашей европейской и американской специальностью, как и их — собственная — советская специальность, давшая им славу в области изображения душевных страданий, нужная им для их целей, для того, чтобы показать, что все везде плохо, только у них хорошо».

«Мы должны согласиться,—заявили далее сторонники заключения советского кино в рамки тематики «страданий», — что для себя они могут делать, что хотят, но мы никак не можем допустить, чтобы они (т. е. советские кинематографисты) присваивали то, над чем мы и Америка годами работали. Мы считаем, как бы ни были оцениваемы здесь советские фильмы, что допускать их не только к премированию, но и к демонстрированию на Бионоле (выставке) — большой конфуз и не совсем тактично по отношению к тем, кого это затрагивает».

Вот это, по крайней мере, откровенно! «Не смейте делать подлинно художественные, **веселые и занимательные фильмы,** ибо наши (капиталистические) веселые фильмы, как правило, антихудожественные!» — таков пароль капитанов капиталистического кино, растерянно ищущих выхода из тупика, в который оно ныне загнано новыми формами мирового кризиса капитализма.

Вывод ясен. Борьба за новые жанры, за идейные, занимательные, в том числе и веселые фильмы — таков путь советского кинематографа, с которого его не собьют ни откровенные враги, предлагающие запретить нам делать занимательные и веселые фильмы, ни враги скрытые, ловко одевающиеся в тогу защиты якобы нашей «специальности» — делать только скучные и мрачно-психологические фильмы о «страданиях».

ИГОРЬ ДРУКАРЬ

Венеция

НАШИ ФИЛЬМЫ ЗА ГРАНИЦЕЙ

Вся, без исключения, итальянская печать уделяла большое внимание советским фильмам, демонстрировавшимся на международной киновыставке в Венеции. Фильмам уделялись сплошь и рядом целые газетные полосы. Причем тон был неизменно хвалебный. Ниже мы печатаем ряд коротких выдержек из некоторых газет.

«Иль Пикколо» в пространной статье от 18 августа за подписью Фабрицио Саразано пишет:

«... Вчерашний вечер был полностью посвящен СССР. На просмотре присутствовали советский полномочный представитель **Потемкин.** Первая просмотренная фильма—это «Петербургская ночь», режиссер **Г. Рошаль** (далее следует подробное описание содержания фильмы).

... Помимо трагической мощности драмы нужно отметить, как одно из важных качеств фильмы, ее обновленную технику. Действительно, в фильме имеются сцены, которым публика аплодировала, ибо они достигают действительного и полного совершенства искусства. Это фильма совершенно исключительная, без какого-либо смягчения или излишнего подчеркивания деталей, построенная и переданная с такой техникой, которая является полной противоположностью американской технике, т. е. без всякого участия див и иных магических эффектов».

В этой же статье автор далее сообщает и о фильме «Челюскин».

«... Второй картиной, показанной на вечере, была документальная фильма «Челюскин». Присутствовал режиссер и оператор **Аркадий Шафран,** которого я интервьюировал несколько дней тому назад для читателей нашей газеты.

... Оригинальность этой документальной фильмы заключается в мастерстве, с которым схвачены трагические сцены, что свидетельствует о спокойной храбрости оператора Шафрана, который не покидал своего аппарата в моменты даже наибольшей опасности.

Сцены спасания советскими авиаторами, которые прибыли в лагерь после двухмесячного ожидания, т. е. в марте и апреле 1934 г., являются наиболее красивыми и трогательными. Фильма встречена большим успехом».

Восторженные отзывы по этим фильмам дают в своих статьях и итальянские газеты «Иль Мессаджеро» Рим, «Корриере де ла Серра». Милан и др.

Вот итальянская газета «Дель Пополо». Она заявляет:

«... Русская кинематография обладает необычайно ясным мышлением и редкой технической гибкостью. Политическая идея, воплощенная чисто кинематографическими приемами в повествовательную форму, находит в русском режиссере талантливого творца, умеющего дать ей полноценное звучание.

Мы должны сознаться, что с художественной точки зрения русская кинематография умеет преподносить свои картины, окруженные атмосферой величия и героизма, которые никогда не ослабевают,—относится ли это к показу мира машин, полей или стадионов,—от солдата до рабочего, от крестьянина с далеких степей до физкультурника».

Та же газета «Дель Пополо», восхищаясь техникой советских мастеров после просмотра фильм «Три песни о Ленине» (реж. **Дзига Вертов**), пишет:

«Смерть Ленина, воспроизведенная в попеременно грустной героической и радостной фильме, в основе которой лежит идея, что хотя человек и умер, но мысль и дело его живут и приносят плоды, — дали возможность режиссеру построить на теме двух музыкальных поэм серию чисто кинематографических картин, отличающихся непревзойденной творческой фантазией, динамикой и техникой».

И далее пишет та же газета по поводу фильмы «Иван» (реж. **Довженко**):

«... Не так легко охарактеризовать в двух спешных словах большое творчество этого мастера, который строит свои картины наподобие огромных скульптурных произведений.

Мы еще не знали до сих пор, что это такое гений кинематографа, могущий выдержать сравнение с гениальными музыкантами. Довженко доказал всем нам, каким великим может быть экран, когда он освещен мыслью гениального художника».

„ОБНОВЛЕННАЯ ЗЕМЛЯ“—ФИЛЬМА ОБ И. В. МИЧУРИНЕ

В связи с празднованием шестидесятилетия деятельности **И. В. Мичурина** Московская фабрика Союзкинохроники выпустила звуковую фильму «Обновленная земля», посвященную великому садоводу. В картину входит синхронно записанное слово И. В. Мичурина о своей работе. Иван Владимирович сказал следующее:

— Я работаю 60 лет, и вся моя жизнь посвящена одному безмерно любимому делу — улучшению плодовых растений.

Первое проявление моей сознательной жизни я начал с посева... соли на грядку. Делая это с наивной детской верой во всходы, я не знал тогда, что это врожденное мне чувство разгорится в неугасающую страсть.

Поэтому я всю жизнь стремлюсь и буду стремиться, чтобы мой опыт и мои достижения стали достоянием всех трудящихся нашей великой родины — советской земли.

Первым, кто отметил мои работы, был **Владимир Ильич Ленин.** Теперь, окруженный заботой и вниманием его партии, строящей социализм под руководством т. **Сталина,** я имею возможность еще успешнее работать для великого дела обновления земли.

Режиссер картины **Л. Степанова,** операторы **Сидоров** и **Ошурков.**

ПОЭЗИЯ ЗРИТЕЛЬНОГО ОБРАЗА

Вершина творчества кинооператора — **поэзия зрительного образа.** Она достигается тогда, когда мастерство переходит через грань профессиональной добротности и растет под знаком подлинного искусства.

Операторская работа **Гордонова** в «Грозе», **Нильсена** в «Веселых ребятах» и **Волчка** в «Пышке» — веские доказательства высказанного положения.

Это — подлинная поэзия.

Когда вы смотрите кадры Волги в «Грозе» (оператор Гордонов), видите лунную дорожку, дышите воздухом предрассветных волжских зорь, вы ощущаете подлинный поэтический ритм этих незабываемых строф кадров. Поэзия, а не мертвенная фотография — таковы лучшие образцы операторского мастерства в «Грозе».

Еще в большей степени применимо определение операторской работы как поэзии к работе В. Нильсена в фильме «Веселые ребята» режиссера **Г. Александрова.**

Поэтическое чувство выражается не только в выборе об'екта, но и в изображении малейших его деталей.

Трудно забыть глубину и прозрачность снимков незабываемой панорамы первой части, всех сцен драки и кадров точных изображений, сделанных транспарантом.

До такого уровня редко когда подымалось советское операторское искусство. Только отдельные работы **Москвина,** вроде его зимних алтайских пейзажей в ленте **Г. Козинцева и Л. Трауберга** и тт. **Кириллова, Ермолова** в ленте **Эрвина Пискатора «Восстание рыбаков»,** достигали подобных поэтических вершин.

У Нильсена свет изображения настолько глубок, что все уголки кадра ровно и тонально освещены. В кадре оттенена каждая линия, чувствуется барельефность.

Когда говорят о стереоскопическом кино, то часто забывают, что элементы его заложены в существе подлинно мастерской работы оператора.

Вспомните для примера работу оператора **Демуцкого** в фильме **А. Довженко** «Иван», и вы поймете, что такое подлинная стереоскопия кинематографического кадра.

Так и у оператора В. Нильсена в ленте «Веселые ребята». Проход пастуха Кости и вообще вся панорама первой части таят в себе такие же элементы стереоскопии, такую же яркость и выпуклость красок, что и сцены сельского пейзажа и берегов реки в довженковском «Иване». Нильсен — ученик Э. Тиссэ. Но творчество этого ученика отличается зрелостью приемов. Он придает своему кадру особую мягкость, свежесть, теплоту и динамичность, которые становятся чертами его собственной творческой походки, его операторского почерка.

Среди новых наших операторских сил оригинальным путем идет и оператор Б. Волчек.

В своей великолепной работе «Пышка» (режиссер **М. Ромм**) Волчек выдвинулся на одно из передовых мест. В его фотографиях много вкуса, прекрасно поставленный свет и нет той нарочитой мрачности, тумана, которую любят напускать некоторые московские операторы. Все его фотографии динамичны, человечны. Видно, что оператор чувствует материал, знает не только то, **что** ему снимать, но знает и то, **как** надлежит снимать тот или иной кадр.

И хотя у Волчка чувствуется еще некоторая **робость** в выборе своего собственного пути, тем не менее он уже четко обозначил свою творческую индивидуальность, развивая которую он может достигнуть еще больших высот операторского мастерства.

Хочется верить, что В. Нильсен, как и Б. Волчек, в дальнейших своих работах еще более усилят поэтические начала своего мастерства и заслуженно займут свое место среди ведущих кинооператоров Союза.

АНДРЕЙ ЧЕРВОННЫЙ

КУЗНИЦА ТЕХНИЧЕСКОГО ВООРУЖЕНИЯ

Большая часть тем, изучаемых и разрабатываемых НИКФИ в 1934 г., имеет непосредственное прикладное значение для технического оснащения советской кинопромышленности. Особое место занимает изучение и конструирование киноаппаратуры.

Институт в нынешнем году работает над конструированием профессиональной с'емочной камеры на 300 метров пленки (звуковой), с'емочной камеры на 120 метров, хроникальной с'емочной камеры для 35-миллиметровой пленки, то же для 16-миллиметровой пленки и над конструированием любительской с'емочной камеры на 16-миллиметровую пленку.

Уже изготовлено несколько моделей узкопленочных камер с пружинным приводом. Последняя модель рассчитана на одну граммофонную пружину, значительно меньшая по габаритам и легче, чем первые модели, изготовленные в феврале-марте.

Полностью закончена разработка и изготовлена модель хроникальной с'емочной камеры для 35-миллиметровой пленки с электрическим приводом. Сейчас изготовлен второй вариант хроникальной с'емочной камеры для 35-миллиметровой пленки с пружинным приводом. Трехсотметровая камера, стодвадцатиметровая камера и любительская камера на 10—15 метров узкой пленки разработаны конструктивно.

В этих работах значительную помощь НИКФИ оказал организованный в нынешнем году консультативный совет при директоре Института в составе лучших операторов московских фабрик.

По проекционной аппаратуре НИКФИ окончил конструктивную разработку и изготовил все рабочие чертежи звукового узкопленочного проектора. Эта работа проводится в Институте в условиях почти полного отсутствия иностранной технической литературы по этому вопросу и при отсутствии иностранного образца.

Независимо от конструирования звукового узкопленочника ведутся работы по разработке звуковой приставки к узкопленочнику типа А-16 Одесского завода. Этой работой руководит инж. **Тагер.**

Институт выработал модель стационарного озвученного проектора оригинальной конструкции с пальцевым механизмом.

Под руководством инж. Тагера, научного руководителя кинотехнической лаборатории НИКФИ, мастерская Института заканчивает последний вариант звукозаписывающего аппарата СГК-8, имеющего значительные преимущества по сравнению с теми звукозаписывающими аппаратами, которые имеются на сегодняшний день.

К этому, далеко не полному, перечню конструкций, разрабатываемых НИКФИ в нынешнем году, надо еще прибавить целый ряд аппаратов, изготовляемых Институтом в порядке выполнения обязательств, взятых на себя перед XVII с'ездом партии по разработке в кратчайший срок всего комплекса вопросов, связанных с «узкой» кинематографией. Из этих работ особый интерес представляет разработанная в Институте приставка к копировальному аппарату «МАТИПО». Приставка дает возможность печатать оптическим путем 16-миллиметровые фильмы посредством аппарата «МАТИПО».

Наряду с конструированием новой аппаратуры большое место в тематике Института занимает вопрос глубокого изучения различных типов с'емочных, проекционных и других аппаратов.

В программе работ физико-технического сектора Института значительное место в нынешнем году занимают работы, имеющие непосредственный интерес для кинопроизводства. Основным заказчиком научно-исследовательских работ НИКФИ в 1934 г. является Московский кинокомбинат, заказ которого по стоимости превышает 500 тыс. рублей.

Непосредственно кинематографические темы это: разработка метода рир-проекции (проекция на просвет) и дублирование звуковых фильм с одного языка на другой.

Во второй половине июня под руководством тов. **Калюжного** были продемонстрированы с неплохим результатом рир-проекции на небольшом экране. Реализация этой темы окажет значительную помощь нашим кинофабрикам.

Разработкой методов дублирования звуковых фильм с одного языка на другой занимается иноспециалист киноинженер **Моэн.** Работа эта включает в себя разработку изготовления ряда ответственных конструкций: монтажный звуковой стол, копировальный аппарат и т. д. Разработка методов дублирования должна иметь очень большое значение не только с точки зрения экспорта наших фильм за границу, но быстрого и экономичного изготовления звуковых копий для национальных республик и областей нашего Союза. Первая дублированная работа производится в НИКФИ с русского языка на английский.

Несомненный интерес для кинофабрик будут иметь темы, разрабатываемые в Институте: **применение новых источников света при кинос'емке, разработка стандарта плотности негатива, оптимума реверберации акустически связанных помещений** и т. д.

Для прокатных организаций особый интерес представляют работы: проектирование узких фильм на большой экран и удвоение освещенности экрана при работе узкопленочника типа А-16. Вторая работа полностью закончена в Институте и передана Киномеханпрому, который имеет возможность в весьма короткий срок удвоить освещенность экрана при работе узкопленочника.

Для наших звуковых кинотеатров представляет особое значение работа по конструированию засвечивающей лампочки, дающей возможность перевести всю работу звуковоспроизводящих устройств на переменный ток. Эта работа НИКФИ, проведенная, как и ряд других работ, под непосредственным руководством проф. **Голдовского,** должна дать не менее 500 тыс. рублей экономии в год.

Работы физико-химического сектора Института, возглавляемого проф. **Чибисовым,** продолжают развиваться по трем основным направлениям: изучение основы пленки и подслоя, изучение эмульсии, изучение процессов обработки светочувствительных слоев.

Значительно большее место, чем в 1933 г., в работах физико-химического сектора занимает внедрение законченных работ в производство. На Переяславльской фабрике Институтом внедрен в производство новый метод получения подслоя для ацетатной пленки, дающий, как это подтверждают работники фабрики, экономию в 50 тыс. рублей в год. На второй фабрике ФОКХТ (в Москве) Институтом внедрена усовершенствованная рецептура эмульсий, давшая возможность фабрике выполнить экспортный план и ликвидировать имевшийся на фабрике прорыв. На фабрике «Союз» имени Красина внедрена работа, дающая, как это подтверждают работники фабрики, экономию в 5 тыс. рублей золотом в год.

Надо сказать, что за все время существования физико-химического сектора им было выполнено работ по договорам с ФОКХТ на сумму около 1.200 тыс. рублей. Тот экономический эффект, который дает нашей промышленности внедрение работ НИКФИ в производство, уже теперь с лихвой окупает те вложения в научно-исследовательскую работу, которые были сделаны ФОКХТ. Вместе с тем следует со всей категоричностью подчеркнуть, что наши работы по внедрению работ физико-химического сектора в производство пока еще недостаточны.

Причина этого в том, что Институт до сих пор не имеет полузаводской установки по поливу гибких подложек и полузаводской установки по основе пленки. Работы по строительству этих двух установок чрезвычайно задерживаются и ведутся поистине рабскими темпами в основном вследствие того, что ГУКФ не обеспечивает Институт необходимыми строительными и монтажными материалами.

Среди работ физико-химического сектора в нынешнем году особое место занимают работы нашей лаборатории цветных изображений. Институтом засняты две короткометражные цветные картины: первая в подарок XVII с'езду и вторая — парад 1 мая 1934 г. Работы эти свидетельствуют о том, что двухцветный метод, разработанный в Институте несколько лет назад, может и должен быть еще усовершенствован. Вместе с тем эти работы свидетельствуют о том, что наши кинофабрики художественных фильм должны по-серьезному подойти к постановке художественной цветной фильмы. К этой работе привлечена цветная лаборатория НИКФИ.

Тематика Института на 1935 г. пока еще не проработана. В 1935 г. перед Институтом стоит задача направить свои работы в основном на нужды кинопроизводства.

Как бы это парадоксально ни звучало, но Научно-исследовательский кино-фотоинститут должен быть кинофицирован. Если первые годы своего существования НИКФИ обслуживал почти исключительно ФОКХТ, если в нынешнем году обслуживают в основном химическую и механическую базу и лишь во вторую очередь кинопроизводство, то в будущем году наш план работ должен быть направлен в основном на обслуживание процессов кинопроизводства.

В ближайшие месяцы в Институте закончится оборудование звукового ателье, полузаводской установки по обработке фильм и полузаводской установки по поливу гибких подложек. К концу нынешнего года НИКФИ будет иметь возможность получать у себя хорошего качества пленку, снимать в своем ателье и, наконец, подвергать снятые пленки необходимой обработке.

Все это будет производиться в масштабах не производственных, а экспериментальных, но масштабы эти дадут возможность глубоко изучить процесс кинопроизводства, процесс кинос'емки, звукозаписи и обработки. Всем этим Институт не может заниматься сейчас, так как не имеет необходимой базы.

В. ЛИДИН

„ГРОЗА“ В ПАРИЖЕ

В конце сентября в Париже на Елисейских полях состоится премьера «Грозы». Фильма пойдет одновременно в 5 кинотеатрах Парижа и 10 провинциальных кинотеатрах.

Наша «Гроза» была несколько перемонтирована режиссером **В. Петровым** во время его недавнего пребывания за границей и будет демонстрироваться с впечатанными супертитрами.

„Фабричные — заводские"

БЕЗ СТЕРЖНЕВОГО ЗАМЫСЛА

А. П. Довженко как-то рассказывал, что он в своем «Аэрограде» искал на базе огромной территории Дальневосточного края выражения **единства места.** И ему удалось в сценарии дать это ощущение.

Когда хочешь дать отображение какого-либо периода нашей богатой событиями действительности, надо уметь находить выражение своеобразного **единства времени.** Если его не найти, то получится некоторая фрагментарность.

Кинопьеса распадается на сепаратные куски не оттого, что действие укладывают в длительный отрезок времени, а оттого, что не находят этому времени выражения его смыслового единства. Единства же этого надо искать только в снабжении того иного законченного цикла из судьбы персонажа или персонажей.

Передо мной сценарий тт. **Л. Арнштама и Р. Васильевой** «Фабричные-заводские». Здесь попытка показать судьбу героев на «эпохах» в рамках последних десятилетий. Первая и вторая часть — в 1914 году перед самым об'явлением войны; третья и четвертая—в 1919 году, когда Юденич идет на Питер, и эпилог—15 мая 1935 года. Основные персонажи — три девушки и паренек, все четверо — «фабричные-заводские». В 1914 году все они живут своей детской жизнью около жизни взрослых, а во второй части ищут путей, чтобы помочь одной девушке из их группы, мать которой арестована во время забастовки. Все четверо составляют «хор» и ходят петь по трактирам. В 1919 году все четверо однообразно героичны на фронте. По поведению однообразны, по судьбе же немного разнятся: юноша дерется, две девушки остались живы, а третью белый застрелил. В 1935 году все оставшиеся в живых трое однообразно энтузиастичны. Их могло бы быть сотня и могло бы быть меньше, чем четверо, — ничто бы от этого не изменилось. Можно было бы начать события немного раньше 1914 года или же в 1914 году, или много раньше 1914 года. Можно было бы вставить еще какие-нибудь промежуточные, временные этапы, кроме тех, что взяли авторы, — и опять от всего этого ничто бы не изменилось. В выбранных авторами временных точках нет никакой закономерной связи с поворотами внешней судьбы героев или их судьбы внутренней, т. е. этапами в развитии их индивидуальных характеров. **Авторы берут свои отрезки «эпох», так сказать, ХУДОЖЕСТВЕННО БЕСПРИНЦИПНО.** Они не нашли ключа к нужному им единству времени. Отсюда — сюжетный произвол, структурный беспорядок, безнадежная фрагментарность и скука: волноваться не из-за чего, все в каждом кусочке начинается и в нем же кончается. Беда, разумеется, не в длине временного отрезка. Можно плотно сдвигать события в единый смысловой и сюжетный узел на очень длинном отрезке времени и можно, наоборот, разжижить события до нестерпимо скучной фрагментарности даже на протяжении 24 классических часов. Дело не во времени, а в умении строить сюжет.

Авторы сценария «Фабричные-заводские» грешат по части сюжетосложения. Если сюжетные повороты не вытекают из глубоких внутренних закономерностей в действиях и характерах персонажей, то это будет голая авантюра. Разумеется, и авантюра может жить, как жанр. Но у авантюры свои законы: фрагментарности она не терпит.

В сценарии все повороты в событиях возникают произвольно. Так например, два центральных эпизода возникают так: комиссар говорит нашим девушкам в первом случае: «Думаю, дочки, оставаться вам здесь. Последних раненых дожидаться». А во втором: «Думаю, дочки, никому, как вам! Приказываю раскинуть лазарет, как можно ближе к бою».

Авторы пытаются порой играть на так называемых мелочах. Иногда им удается найти сами по себе трогательные детали. Например, ползут под обстрелом девушки, и вдруг одна начинает отставать. Не ранена ли? Нет, оказывается, у нее подвязка сползает, поправить понадобилось. Но и здесь у авторов неудача.

Мелочь живет сама по себе. Она разительна в своем действии только тогда, когда вставлена в нужную оправу. А оправы-то у авторов не находится. Во взятом нами примере случай, в котором помещен штришок с подвязкой, — фальшив: девушки-санитарки не нашлись, как помочь раненым на поле боя, и решили ползти среди раненых. Зачем? — Авторы дают на это словесное раз'яснение в сценарной ремарке: «И успокаиваются раненые оттого, что девушки ползут так же, как ползут они». Ремарка драматургически не сделана, не разрешена. Эту драматургическую задачу не разрешить.

Есть у автора мелочи и в прекрасной оправе. Например, выход хохочущих девушек из ворот фабрики, когда у ворот ждет толпа, застывшая в предчувствии самых мрачных событий.

Эту фильму надо лечить. И лечить с головы. У нее нет стержневого замысла и ведущей цели. На что делает она свой глубинный упор? На обрисовку характеров во взятых этапных моментах? Как будто нет. Характеров не видно, все подогнаны на одно лицо. На обрисовку больших и малых характерностей через судьбы и поведение героев? Этого тоже не видно.

Со стороны формальной, сценарий совершенно растрепан. В первой части преобладает бытовое письмо. Ему, правда, нехватает лаконичности, скупости, точности в выборе деталей. Но все-таки у первой части есть свой свежий и ясный язык. Дальше же авторы бросают свою работу над показом быта и ударяются в схемы и плакатность или же в авантюру.

И. Ф. ПОПОВ

О ГЕРОЯХ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

Сценарии **Л. Арнштама и Р. Васильевой** «Фабричные-заводские» и **Л. Каплера и М. Чумандрина** «Второй секретарь» об'единены общим тематическим заданием. Оба сценария пытаются показать, как, откуда, в силу каких обстоятельств формируется характер героя нашего времени. Сценарии эти совершенно различны и по методу их авторов, и по материалу, и по времени действия, и, наконец, по удаче выполнения.

«Фабричные-заводские» при всей своей фрагментарности, при чрезвычайной неровности выполнения, безусловно, очень значительное явление нашей кинодраматургии.

Дореволюционный рабочий быт и гражданская война здесь показаны не через большую массу обобщенных признаков, как это делалось в кино до сих пор, а через совершенно индивидуализированные подробности. И в этом — основная удача сценария.

Дети рабочей окраины, пришедшие из повести **Раисы Васильевой** в сценарий, приобрели здесь действенность и значительность поступков. **Наташа, Ася и Зоя,** отправляющиеся зарабатывать деньги для уплаты за углы своих бастующих родителей пением по трактирам, натыкающиеся на революционную песнь и обобранные полицейским, не могут не притти к комсомолу и гражданской войне, не могут не притти к героизму петроградского фронта. И эта неизбежность, очевидная для зрителя, неизбежность развития, **покрывает временный разрыв и превращает части,** относящиеся к дореволюционной России, и части, показывающие гражданскую войну, **в одно неразрывное, художественно убедительное целое.**

И какая скупость найдена в изображении заставы, в изображении фронта! Какая благородная простота найдена в изображении голода, совершенно разного поведения в голоде трех пролетарских девчонок и двух белых вокруг одной единственной курицы!

Как возникла такая скупость отбора, такое разнообразие поступков и событий, необходимых только для одной задачи и выстраивающихся только в одну линию? Она возникла в результате правильно понятой задачи, задачи показать формирование сегодняшних людей в поступи революции. И в какие бы костюмы ни одевали своих героев Арнштам и Васильева, какой они ни приводили бы материал, их произведение работает в сегодняшнем дне, и только в сегодняшнем дне. И поэтому так правдоподобно и полнокровно изображение прошлого.

Вся суть в том, что из биографии трех девушек, биографии, которая не может вместиться в емкость фильмы, авторы взяли только кульминации, взяли только верхние столкновения на поворотных точках их судьбы. История трех заставских девчонок и одного парня, узнавших тяжелое детство детей угловых жильцов, детство, потрясенное забастовками матерей-галошниц, и юность, проведенную на фронте гражданской войны, — **авторы хотели показать и показали, как типическую судьбу поколения.** Но в тот самый момент, когда авторы захотели показать, что это получилось у них не случайно, что этот сценарий так и был ими задан, как показ судьбы поколения, их ожидала решительная неудача.

Речь идет о последней части, где действие перенесено в современность. Она неплоха сама по себе, но в ней нет обязательности, свойственной органической части художественного произведения. Она кажется приставленной. Все может быть так, но может быть и не так. Это один из вариантов судьбы и притом не самый яркий. Разлука же мужа и жены посланных на одно и то же строительство в разные концы страны, и неправдоподобна и неприятна. Точно так же неприятно-чрезвычайно уместное у **Леонарда Франка** обыгрывание цифры «три» и появление в конце трех девочек нового советского поколения. Это явное желание заставить зрителя понять то, что зрителю и без того понятно.

«Второй секретарь» оперирует материалом наших дней, хотя протяжение времени, к которому может быть отнесено действие, очень велико, — от самого начала восстановительного периода до конца второй пятилетки.

Это об'ясняется тем, что авторы оперировали такого рода деталями, которые никак не приобретают точной временной характерности.

«Второй секретарь» — это история молодого парня Кости Токонбаева, благодаря несчастному случаю секретарем райкома оказавшегося во главе района, растущего от ответственности и новой обстановки. С ним ничего значительного не происходит, с ним почти ничего вообще не происходит. Он влюблен, он внимателен к разбившемуся секретарю, и ему нужно планировать машины и рабочую силу между стройкой районного масштаба — шоссе, без которого задыхается район, и стройкой всесоюзного масштаба — домом культуры.

Авторы сценария — достаточно умелый кинематографист **Л. Каплер** и крупный писатель **М. Чумандрин** — сделали вещь литературно вполне добротной, но так как в сценарии почти ничего не происходит, движение пришлось искать на мелких деталях, о которых я уже говорил.

И если в «Двух товарищах» **Л. Каплера** был впервые прощупан этот метод работы на той же среде и на том же типаже и создана комедия характеров, то во второй раз это не вышло, раньше всего потому, что по сравнению с «Двумя товарищами» во «Втором секретаре» чрезвычайно ослаблен сюжет.

А поскольку эти детали, эти оттенки чувств, настроений и поступков, так тщательно выясняемые авторами, не строятся в ряд, не создают стальной пружины, развертывающей действие, они сами по себе не запоминаются, вытесняя одна другую.

Еще в «Двух товарищах» Л. Каплер уловил основную характерность наших хозяйственников. Они могут ссориться, не соглашаться друг с другом, они могут относиться друг к другу воинственно, но все это ни на одно мгновение не выходит за пределы своих людей, служащих одному общему делу. И когда один из директоров, знаменитый блатмейстер, это ощущение теряет, он немедленно оказывается выброшенным за борт. И в этом был конфликт предыдущей вещи Каплера.

Во «Втором секретаре» все свои: и Лиза, и старуха, и Токонбаев, и Иван Иванович, и все остальные, — но разве это означает, что следует обходиться без конфликта?

Если в сценарии Арнштама и Васильевой характеры раскрывались на цикле поступков, то в сценарии Каплера и Чумандрина они описаны. И несмотря на то, что описаны они с теплотой, яркостью и талантом, это описание лежит за пределами кинематографа.

Лиза — отнюдь не наименее ясный персонаж из всех действующих в сценарии — и то обладает целым рядом ей одной свойственных черт. Но что делает Лиза в сценарии? Решительно ничего не делает. У нее роман с Токонбаевым, и в этом романе она застенчива и пассивна. Она — начальник строительства шоссе, но на этом строительстве она никак не проявляется, и непонятно, хороший она строитель или плохой. Ее движение—по мелочам, ее краски даны от случая к случаю, ее поступки незначительны и взяты не по существу.

И вот эта самая незначительность поступков, эта обыденность поведения, это стремление выбрать из реального не самое для него характерное, а наиболее часто повторяющееся, и создали и эту растяжимость времени, к которому может быть отнесено действие сценария, неопределенность описываемой эпохи. А это об'ясняется еще и тем, что и вывод и осмысление происходящего свойственны не только нашим дням, но и недавнему прошлому.

В итоге сценарий, оперирующий материалом нашего прошлого, обращается к сегодняшнему дню гораздо более звучным голосом и гораздо более значительными словами, чем сценарий, оперирующий более близкой нам, но неопределенно очерченной эпохой.

Поиски характеров героев нашего времени, попытка показа причин и условий, сформировавших эти характеры, продолжается. Удача одного из путей и неудача другого будут полезны для дальнейших исканий, тем более, что ни один путь не исключает другой. Герои нашего времени предстанут перед нами в разнообразнейших по манере и стилям произведениях нашего киноискусства.

Н. ОТТЕН

★

От редакции: Статьи тт. Н. Оттена и И. Ф. Попова помещаем в порядке обсуждения.

„ФАБРИЧНЫЕ-ЗАВОДСКИЕ"

ОТРЫВОК ИЗ СЦЕНАРИЯ

По Нарвскому проспекту тянется большой досчатый забор. Доски забора торчат острыми треугольниками, выкрашен забор ровной серой краской.

Большие ворота делят забор на два равных крыла. На воротах вывеска.

ДОМ ДРЯГИЛЕВСКОЙ КОМПАНИИ. СПБ

А ниже висит билет о сдаче комнат. На билете написано:

«Сдается сухой светлый угол со всеми услугами, с дровами и кипятком днем и ночью. В тихом семействе для одиноких. Плата дешевая. Хозяева православные. Староверов просят не соваться».

От ворот ведут во двор деревянные мостки. Сквозь доски мостков пробивается трава сорная и ромашки.

Жарко. Так жарко, что все валится из рук. Тихо на дворе, только у навозных куч жужжат, без конца жужжат большие жирные, синие мухи. У прачечной под навесом спит толстый и большой дядя Михей. Ворот рубахи у него растегнут. Голова покрыта женским платком. Храпит дядя Михей на весь двор. Из открытых окон прачечной клубами вырывается пар, да слышно, как булькает вода в большом котле. Склонился над лоханкой неясный от пара силуэт женщины.

На заборе сидят, болтают ногами двое, парнишка и девченка. Обоим лет по одиннадцати. Мальчик вихрастый, курносый, нос грязный, девченка глазастая, косичка у нее заплетена так туго, что торчит колом, и все же волосы на голове встрепаны и перепутаны.

Сидят, молчат, болтают ногами.

Левую сторону двора занимает трехэтажный деревянный облупленный флигель. Перед флигелем единственное во всем дворе дерево, да и то раскоряка. Верхушка дерева сломана и растопыренные большие сучья лезут все в один бок.

В нижнем этаже флигеля раскрыто окно настежь. В окне бабка Фекла Петровна. Маленькая, прямая голова повязана платком и кончики платка торчат у подбородка. Глаза у бабки серые, умные. За бабкиной спиной видна вся кухня.

Стоит в кухне кровать, такая широкая, что хоть поперек ложись. Вся кухня пять шагов, а кровать в ширину три шага.

На кровати сидит дед, длинный, худой, лицо высохшее.

Поливает бабка из ковшика цветы. Жмурит она от солнца глаза и нараспев говорит:

— Яблоки я, отец, во сне видела.

Зашевелился дед на кровати:

— Яблоки к слезам.

Поливает бабка цветы.

На заборе сидят, болтают ногами мальчишка с девченкой; Сенька и Зоя.

Степенно говорит Сенька:

— Вырастем... Давай поженимся...

— Можно, — соглашается Зоя.

— Только знаешь, ни щей, ни супа есть не будем.

— Ладно, — говорит теперь Сенька, — колбасу и халву будем есть.

— Конечно... И в баню ходить не будем.

— Не будем, — подтверждает Сенька.

— И в драке друга за друга.

— В драке обязательно, — тянет Сенька.

Тогда Зойка нагнулась к Сеньке и сказала:

— А теперь Сенешный, поцелуй меня.

Сенька крепко чмокнул Зойку в щеку.

И вдруг выругалась Зойка:

— Фу! Вымызал всю! Тьфу! Сопливый!

Этой обиды не стерпел Сенька и ударил Зойку. Ударил по той самой щеке, которую целовал только-что.

Скатилась с забора Зойка. Вскочил на ноги Сенька.

Стоят они яростные друг против друга и потом почти одновременно вцепились друг другу в волосы. Взвизгнула не своим голосом Зоя. Мотается и орет.

Промычал чего-то во сне дядя Михей и перевернулся на другой бок.

Визг, звонкий, пронзительный, наполнил весь двор.

Во флигеле зашевелились. Высунулась из окна какая-то женщина, зевнула, увидела драку, заинтересовалась и легла на подоконник, перевесилась через окно, смотрит. Пооткрывались еще окна.

Выползла из подвала древняя старушка. Присела на скамейку, что стоит у флигеля, и смотрит на драку. За старушкой вышла женщина, села около старушки.

Женщина толстая, рыхлая, лицо, как печеное яблоко. Жует что-то женщина.

Методически, остервенело таскают друг друга за волосы Сенька и Зоя. Норовит она ногой его ударить.

И стоит перед ними девченка Наташа. Рыжая, хорошенькая, с косичкой. Кончик косички локончиком завит. Стоит девченка, задрала голову, на ребят смотрит.

Ногой о ногу чешет.

Руками силится через спину кончик косички достать. Стоит почесывается, спокойная и равнодушная.

Повысовывались из окон ребята. Торчат в окнах головы белобрысые, черные, вихрастые.

Пооткрывали рты ребята, и, размахивая руками, орут они нестройным хором, дразнятся:

Зойка, Зойка, поскорей,
Я прибавлю сухарей,
Зойка, Зойка, пуще,
Я прибавлю гуще.

Из окна высунулась бабка Фекла Петровна. Увидела драку, всплеснула руками, погрозила кулаком и горестно сказала в комнату деду:

— Наша опять.

Дерутся Сенька и Зойка.

Смотрит на драку Наташа. Смотрит старушка. Жует женщина, следит за дракой и неизвестно кому, тихонько и жалобно вдруг сказала:

— А я все ем-ем... ем и ем... нервная о-очень стала.

Вышел на двор дед. Он в очках. Подошел вплотную к дерущимся. Полюбовался. Потом снял очки, аккуратно сложил их в футляр, спокойно снял валенок с ноги, прицелился и со всего маху Зойку по голове. Присела Зойка. Прицелился второй раз и со всего маху Сеньку по голове. Присел Сенька.

Тогда дед схватил одной рукой Сеньку за шиворот, другой рукой Зойку за шиворот. Стукнул их лбами, стукнул второй раз, потом раздвинул руки и разлетелись ребята в разные стороны.

— Так-то, — удовлетворенно сказал дед и полез в валенок.

И в это самое время влетела на двор девченка. Она бежит по мосткам, влетает в самую гущу событий. Девченка щупленькая, плечи у нее узенькие, глаза большие карие, испуганные и восторженные.

Она бросается мимо деда, мимо Сеньки, прямо к Зое, ничего вокруг не видит, кричит, захлебываясь:

— Забастовка, забастовка. Наши бастуют. Твоя мама, моя, бастуют.

Тихо стало на дворе. Даже ребята замолчали. Вылезла, чуть что не валится из окна женщина, что на драку смотрела:

— Где, — кричит она, — где бастуют?

Кричит девочка Ася. Голос у нее срывается:

— На «Треугольнике» бастуют... «Треугольнике».

Женщина перекрестилась:

— Слава богу, не у нас, — и захлопнула окошко.

— «Треугольник» бастует, — закричали ребята в окнах. Растрепанная и растроенная выскочила на крыльцо бабка Фекла Петровна, засеменила к Асе, Зойке, деду.

Захлопали двери флигеля, выходят на двор люди, окружили Асю.

— Что ты? — а? — дрожащим голосом спросила бабка Асю.

— Ну чего ты?

Затараторила Ася.

— Галошницы, бабушка, какой-то отравой отравились, моя мама бастует, ваша, бабушка, дочка бастует.

Стоит бабка, выговорить ничего не может, только губами шевелит.

Потом взяла бабка Зою за руку, потянула за собой, пошла к флигелю, поплелся за ней дед.

Бабы плотно обступили Аську.

Доха бабка у всех икон лампадки затеплила и на колени стала.

— Становись, — приказала она Зое. — И ты становись, — сказала она деду.

Опустился дед на колени. И встала на колени Зоя.

— Господи, — сказала бабка и перекрестилась.

— Дед и Зоя тоже перекрестились.

— Повторяйте за мной, — сказала бабка.

— Господи, — сказали они.

— Не оставь бедных людей, — молилась бабка.

— Не оставь бедных людей,—повторяли они.

— Не выгоняй их с завода, господи, — продолжала бабка.

— Не выгоняй их с завода, господи, — твердили они.

— Не отнимай от них пятаки их кровные, медные...

— И гривенники и рубли серебряные, — сказала Зойка.

— У-у, — зашипела на Зойку бабка.

— А ну тебя, старая, — сказал дед и, кряхтя, поднялся с колен.

— Молельню тут еще устроила. За попа себя поставила, что старее, то дурее.

— Ах ты, осел валаамский! — заорала бабка. — Ах ты...

Но вдруг замолчала бабка, бросилась к окну. Под окнами бежит женщина, дочка бабки — Зойкина мать. В прихожей хлопнула дверь, и на кухню быстро вошла мать. Она на-ходу скинула с головы косынку и бросила ее на стул. Волосы у матери мокрые и слипшиеся, будто она пришла из бани. Глаза распухли и покраснели. Засуетилась бабка около матери. А мать молча подошла к крану, открыла его и подставила рот под струю воды. Стоит, пьет. Бабка налила в миску щей и поставила ее на стол. Потом нарезала хлеб. А мать стоит у раковины и пьет. Бабка ложки на стол положила, соль в солонку насыпала, а мать все пьет.

Бабка тихонько взяла мать за плечи обеими руками и потянула к столу.

— Сядь и поешь, — сказала она. — Пища трудовая, что в зной капля дождевая.

Мать взяла ложку и понесла ее ко рту.

— Ешь, дочка, ешь, — передразнил бабку дед.

— Ешь, сегодня поешь, а завтра не полагается. Завтра выгонят тебя с завода, придется кишкам бастовать.

Мать бросила ложку на стол, отодвинула миску.

— А людей травить полагается? Скипидар ядовитый в мастерской подавать полагается? Сердца в тебе, отец, нету.

Вскочил дед.

— Сердце у меня есть, только и брюхо есть.

Зло смотрит на деда мать, а дед на нее смотрит тоже зло. У обоих брови густые, сросшиеся, в одну дугу слились. Похожи они очень. Смотрят друг на друга одинаковыми глазами, губы плотно сжаты. У деда желваки на щеках ходят.

Открыла рот мать. Хочет что-то сказать, а слова из горла не идут, даже жилы на шее натянулись.

— Отвяжись, отец, — наконец выдавила она сквозь зубы, опустилась на стул и голову на стол положила.

„ВЕСЕННИЕ ДНИ"

Когда на экране показывают крупным планом лицо ребенка, зритель начинает невольно улыбаться. Детская улыбка, удивление, слезы дают нам зарядку необ'яснимой радости. Улыбку вызывает все, что свежо, молодо, непосредственно, насыщено здоровьем, энергией, яркой жизнерадостностью.

Так рождается смех **не над чем-нибудь,** не порицающий **что-либо,** а смех, в основе которого лежит поощрение, сочувствие, удовольствие, восторг. Здесь и берет свое начало **комедия положительных характеров.**

«Весенние дни» — молодая фильма, молодая не только потому, что она является дебютной работой молодого талантливого театрального коллектива, впервые выступающего в кино; и не только потому, что большинство действующих лиц в ней совсем юно по возрасту. Старосельцев, Громов, Тырок, Леля Сергеева молоды. Они принадлежат к лучшей и, пожалуй, наиболее счастливой части человечества. Они комсомольцы.

Но молодым оказывается под конец и пожилой немецкий инженер Хейзе. Оправдывается фраза, бросаемая в запальчивости колхозницей Лелей: «Нет никаких иностранцев, когда посевная». Хейзе на наших глазах изменяет своим привычкам и включается в борьбу за выполнение плана. На наших глазах рассеивается страх наивной мещаночки Берты перед советской действительностью. Тускнеет мир, оставленный по ту сторону границы, — мир, у которого нет никакого будущего, как нет будущего у жениха Берты, берлинского галантерейщика.

Пафос молодости, заражающий Берту и ее отца, неотразимое обаяние, исходящее от людей, строящих новое социалистическое общество, — таков внутренний смысл фильмы «Весенние дни». Вот что делает ее значительным зрелищем на советском экране, несмотря на все ее недостатки.

Р. Н. Симонов счастливо избегает двух крайностей. Картина его не дидактична. Она убеждает зрителя живыми образами, а не сентенциями и голыми социологическими схемами. Кажется, единственное место, где автор пытается морализировать устами одного из действующих лиц,— это разговор Старосельцева с Хейзе: «Гете вы читали, а Маркса, наверное, нет».

С другой стороны, картина далека от «развлекательности ради развлекательности».

Фильма реж. Симонова веселая, легкая, но не легкомысленная. Умная комедия, крепко оснащенная вдумчивым отношением к нашей действительности. Картин, показывающих советского человека в условиях советской действительности, у нас пока немного. «Весенние дни» — это картина о новом человеке, о новом социалистическом качестве его психики.

В центре внимания стоит образ Пети Старосельцева. Он не похож на штампованную фигуру бригадира, наделенного двумя-тремя человеческими чертами. Исполнитель этой роли Симонов очень тонко индивидуализирует своего героя. Бригадир Старосельцев — всюду поспевающий, живой человек. Он не только умеет легко и уверенно руководить своей бригадой в горячие дни производственной страды. Он находит время и для того, чтобы так же легко и незаметно принять участие в устройстве личной жизни своих товарищей, чтобы в яркий солнечный день отвести Громова с Женей в Загс, помочь Тырку тренироваться накануне мировой спартакиады и по дороге из цеха в клуб потолковать с сентиментальным стариком Хейзе о поэзии Гете. И только в личной своей жизни бригадир Старосельцев оказывается в высшей степени скромным, сдержанным, даже застенчивым (отношения с Лелей, проводы на вокзале, когда он только после отхода поезда вспоминает о букете, предназначенном для уехавшей девушки).

На максимальной сдержанности, на экономии жеста и мимики строит Симонов актерский образ. Первое выступление талантливого театрального актера перед об'ективом киноаппарата выдвигает его в ряды лучших актеров советского экрана.

Симонов со своим коллективом пришел в кино с театральных подмостков. Он принес с собой не только пьесу «Энтузиасты», с успехом прошедшую на сцене театра, но и известные навыки театрального спектакля.

Удалось ли режиссеру преодолеть эти навыки? Овладел ли он в процессе первой своей постановки тем, что называют спецификой кинематографического зрелища?

В фильме «Весенние дни» имеются сцены, которые, несомненно, полностью перенесены на пленку с театральной площадки. Это комическое об'яснение Тырка с Бертой у колонны и на скамье в парке, проход «шпаны» по улице и т. д. Кадры эти сделаны по принципу театральных мизансцен. Они непомерно растянуты метражом. Кино, даже звуковое, с его наклонностью к замедленному монтажу, все же не терпит такой неподвижности, замкнутости действия в одном кадре.

Монтаж — слабое место в картине.

Зато работа с актером, проникнутая тенденцией к четкой кинематографической трактовке образов, находится на большой высоте. Любопытно отметить попытки Симонова преодолеть театральную перегрузку действия путем перехода диалога в пантомиму. Здесь наблюдается у режиссера скупость, которой подчас недостает и опытным кинопостановщикам.

Н. ЛЯДОВ

КИНОКНИГИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Счет, пред'явленный детьми, до сих пор не оплачен. Кинематограф плохо обслуживает детей. И если на это ропщут ребята-школьники, то тем более вправе обижаться малыши-дошкольники. Выпущенная недавно Московским кинокомбинатом фильма «Самый Грязный» (реж. **Степанов**) является подлинным событием дошкольного кинематографа. Но этой одной фильмой далеко не покрыт «спрос».

В долгу перед детьми и литература. Хотя книг для детей написано больше, чем выпущено фильм, однако тираж их настолько невелик, что они до сих пор продолжают оставаться остродефицитными.

Кинематограф и литература решили сообща ликвидировать свою задолженность. Фабрика диапозитивов треста Союзтехфильм начала производство нового жанра. Материалом для создания этих фильм служат книги любимых детских писателей **Маршака, Чуковского.**

Лучшие произведения детской литературы переносятся на экран и демонстрируются при помощи проектора, в виде связной диафильмы.

При перенесении детской книги на пленку она несколько иначе монтируется, дополняется текстом, рисунками. Перед ребятами предстают одновременно: интересное зрелище и занимательный рассказ. Для демонстрации берутся главным образом книги с стихотворным текстом.

Стихотворные надписи связывают такую диафильму в единое целое. Достигается единый ритм показа. Чтение стихотворных надписей вслух делает книгу на экране живой и впечатляющей. Достигается полная параллельность между словом и изображением.

Фабрика диафильм наготовила сейчас первый пробный экземпляр диафильмы «Багаж» по книжке Маршака. Показанная 16 сентября в Наркомпросе всесоюзному с'езду педагогов-дошкольников фильма была тепло принята, хотя и подверглась всесторонней критике. Фабрика принялась за нужное и интересное дело— это единодушное мнение всех выступавших.

Однако диафильма страдает большими техническими недостатками: экран мутный, недостаточно усовершенствован свет, скверно сделаны и трудны для прочтения надписи, рисунки мелки и поданы некрасочно. Это говорит о том, что интересная по тематике, даже перемонтированная книга переложена на пленку механически. Текстовой шрифт и рисунок перенесены на экран в таком же виде, какими они изображены в книге. А ведь для того, чтобы осуществить оригинальную идею и представить книгу, как кинематографическое действие, следует возместить отсутствие необходимой подвижности красочным показом. Надо показать и красивую художественно сделанную обложку, книги и выпуклый яркий рисунок. Это обеспечит большую доходчивость книжки и превратит демонстрацию ее в увлекательное зрелище для ребят. Нужно привлечь для работы над этим делом лучших художников и педагогов.

Подсчитано, что при тираже в 500 экземпляров, один ролик фильмы (30 кадров) будет стоить 3 рубля. Повышение тиража соответственно уменьшит и стоимость каждого экземпляра диафильмы.

Усовершенствованный и упрощенный диапроектор будет стоить 35 рублей. Сравнительно невысокая стоимость всего этого мероприятия даст возможность диафильме проникнуть во все школы, детдома и библиотечные учреждения.

Вместо старых «волшебных картин», разрозненных и медленно сменяющихся, растет новая сюжетная диафильма.

Р. ЗВЕРИНА

Кадры из детской фильмы Маршака «Багаж».

ЗА ИСКУССТВО, НАЦИОНАЛЬНОЕ ПО ФОРМЕ, СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ПО СОДЕРЖАНИЮ

„Последний маскарад"

ИСТОРИЮ ТВОРЯТ ЛЮДИ

Режиссер Михаил Эдишерович Чиаурели

Враги пролетарской революции представляли **марксизм** таким образом, будто он отрицает **роль личности в истории.**

Приходилось выступать с... опровержением этих представлений.

Но лучшее опровержение дала сама действительность.

На долю советского искусства выпала почетная задача:

воспроизвести эту действительность в художественных образах,

создать галлерею борцов за социализм, за счастье человечества.

Грузинский кинорежиссер **М. Чиаурели** удачно выполняет эту задачу в своей новой картине **«Последний маскарад».**

Судьба молодого человека XX века связана с тремя историческими эпохами. Канун империалистической войны, самая война и революция, интервенция в Грузии и борьба за советскую власть.

М. Чиаурели рассказывает о жизни молодого рабочего Мито возвышенным языком, языком героической патетики. Среду, породившую Мито, он раскрывает как страницы увлекательной книги. Перелистываешь ее с большим волнением. В ней слиты воедино люди и события, личное и общественное. Радуешься вместе с героями, страдаешь их горестями. И вместе с тем познаешь жизнь такой, какой она была. Без прикрас. Так мудро сочетает автор этой картины холодный разум и горячее сердце.

Своеобразие «Последнего маскарада» состоит в том, что **классовую** борьбу он осложняет **национальными** мотивами. А борьбу за **национальное** освобождение показывает как борьбу за **социальное** освобождение.

Не кто иной как Ленин говорил о том, что в каждой нации следует различать две нации. В особенности среди многочисленных наций, рассеянных по необ'ятному простору б. Российской империи.

Одна из них всегда испытывает **двойной** гнет: своей буржуазии, которая является «другой» нацией, и буржуазии господствующей нации, т. е. великорусской в условиях царского режима.

Эти положения М. Чиаурели конкретизирует в образе царского сатрапа Ермолова, который подавлял грузинский пролетариат с помощью грузинской буржуазии.

А когда был свергнут царизм, то она, вкупе с меньшевиками и интервентами, расстреливала грузинских трудящихся ради торжества Грузинской республики, **независимой...** от пролетарской революции.

Следовательно, **зависимой** от мировой буржуазии.

М. Чиаурели показывает разрез дома. Таких домов было в Грузии много. Верх и низ. Наверху приготовляют свадебный стол, украшают невесту—красавицу Тамару. Ждут жениха — надменного Ермолова. Брак — политическая сделка. Тамара безмолствует. Так безмолствует народ грузинский. За него договаривается буржуазия. За тамару говорят ее родители.

Так **символизирует** М. Чиаурели социальные связи.

В подполье собираются большевики и меньшевики. Среди первых — Мито и его отец, старый рабочий. Среди вторых — студент Росеб, брат Тамары. Первые зовут к **организованной борьбе**, вторые — **к сдаче** позиций. И между ними вырастают третьи, идущие на террористический акт.

Убит Ермолов, разгромлена пролетарская организация, казнен отец Мито, сам Мито в тюрьме, предательски капитулировал Росеб.

Война.

Освобожден Мито. По дороге к дому он арестован как дезертир и отправлен на фронт.

В городском саду большое гулянье. Гремит музыка в пользу жертв войны. Танцы. А рядом... безногий кавалер, украшенный георгиевскими крестами. Веселый хоровод. А рядом... больная мать, напрасно ждущая своего Мито.

Нет, не придет сын.

Крепко всажена в кресло фигура (она заснята снизу). Символ мародера. Аукцион. В пользу жертв продается право... поцелуя Тамары. И этот необыкновенный продукт также покупается спекулянтом.

На фронте Мито читает «Окопную правду». Выбрасывает белый флаг. Братается с неприятелем. Встречается с Росеб, который выступает в качестве главноуговаривающего. Режиссер **Чиаурели** и актер **Геловани** трактуют этот образ в виде помеси Церетели и Керенского.

Октябрьская революция. Мито едет домой. Но дом во власти меньшевиков и националистов. Дом — символ вновь порабощенной Грузии.

На приеме иностранных интервентов английский генерал требует, чтобы Тамара **плясала.** Тамара — символ буржуазной Грузии. «Независимость» Грузинской республики разоблачена.

Она разоблачена режиссером и в тот момент, когда он показывает, как массы собираются вокруг Мито, а меньшевистские банды расстреливают их.

Расстреливают они грузинских крестьян и за то, что те пашут «чужую» землю.

Мать убитого, как древнегреческая мстительница, возбуждает народ.

Сбегаются партизаны. Добывают спрятанное оружие. Соединяются с Красной армией. Выступают против предателей, которые бегут... за границу.

И снова разрез дома.

Дом, каких в Грузии много.

Но нет в нем теперь ни «верха», ни «низа».

Мито, жена, сын.

И друзья — братья по борьбе.

А в их кругу — безногий.

Всем найдется место под солнцем советской Грузии.

М. Чиаурели организовал с предельной выразительностью большую цепь событий и людей.

Хорошо подобран типаж. Прекрасно использован горный пейзаж. Умело включены **элементы фольклора — напевы и музыка, песни и танцы. Здесь следует назвать имя помощника М. Чиаурели — композитора Киладзе.** Отлично звучит слово. Доходит каждый звук. Темпераментно играют актеры.

М. Чиаурели любит графический прием построения картины. Он прибегает к резким контрастам. Чередует крупный и общий план, смех и слезы, лирику и пафос, возвышенное и низменное, трагическое и комическое.

Порой он несется стремительно. **Преодолевает** перевалы. Потом останавливается, это он набирает дыханье для нового под'ема. Но таких замедлений в картине немного.

Напротив. Режиссер хочет сказать о многом и поэтому торопится. Но о **многом** — многого не скажешь.

И верх и низ в первой части картины даны больше во **внешнем** противопоставлении. Нет ни одного **непосредственного** столкновения враждебных сил. Они даже не связаны в **органическом** единстве. Организацию забастовки и мобилизацию вокруг нее большевистски настроенных сил приходится принимать как заранее данный факт. Некогда об'яснять его.

Забастовка, расхождение между большевиками и меньшевиками, убийство Ермолова, — это скорее пролог. Быть может эскиз **самостоятельной** картины. Отсюда — **схематизм,** некоторая **невнятность** языка и даже **плакатность.**

Эти особенности присущи и остальным частям картины.

И все же «Последний маскарад» смотрится, как мы уже сказали, с большим интересом. В картине больше достоинств, чем недостатков. Бодрый ритм оптимистически настроенного и страстно темпераментного мастера лежит в основе монтажа многочисленных кадров.

Роль Мито играет арт. **Джалиашвили,** возлюбленную — молодая артистка **Церодзе.** Они играют с большой теплотой и искренностью, создавая обаятельные и правдивые образы рабочей молодежи.

Зрителя волнует жизненный путь молодых людей. Они встречаются, теряют друг друга, находят один другого, вновь расходятся. Режиссер показывает, что это зависит от **внешних** условий, от характера **общественных** отношений.

М. Чиаурели и его творческий коллектив проводят чрезвычайно яркую мысль о том, что **борьба за новый общественный уклад** — это в конечном счете борьба за свое собственное счастье, **за право на жизнь и мирный труд.**

Вот почему зритель не задерживается на недостатках картины. Его увлекает основная мысль.

Прекрасно сделаны кадры, изображающие прием интервентов и банкет. М. Чиаурели прибегает здесь к острой сатире, одной насмешке и заостренной социальной символике.

Следует отметить чрезвычайно экономную манеру игры т. **Кучишвили** (отец Мито). Он создает типичный образ старого рабочего-большевика. Сцена в тюремном дворе — движение в кандалах — глубоко впечатляет.

Совершенно другую реакцию вызывает игра талантливого актера **Жоржолиани,** который выступает в качестве своеобразного конферансье во время приема интервентов. Он зло смеется над непрошенными гостями. И зритель разделяет этот смех.

Но М. Чиаурели не дает зрителю долго смеяться. Ровно столько, сколько нужно для обострения восприятия трагических кадров.

Так, играя эмоциями, М. Чиаурели пленяет массового зрителя. Зритель выходит из зала с особым чувством, — чувством гордости и радости за свою любимую страну, за свою прекрасную родину, отвоеванную им в великих боях.

ИСИДОР КЛЕЙНЕР

РОЖДЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КИНОСТИЛЯ

Странно, что в киноискусстве национальный стиль не выразился со всей яркостью. Национальные театры обладают своим языком формы. Не только своими сюжетами отличаются друг от друга театры грузинский, татарский, еврейский, цыганский. Они отличаются стилем движения, игрой, ритмом диалогов и оформлением. Почему же национальная кинопродукция не имеет своего собственного характера?

Это тем более странно, что кино ведь гораздо больше, чем театр, поддается формальной стилизации. В кино действие проявляется непосредственно. Мы видим лишь фотографию действия, которое может быть оформлено и стилизовано камерой. Уже игра является оформленной натурой, а эта игра еще раз оформляется с'емкой. Если каждое искусство означает определенную стилизацию, то в кино этот процесс стилизации происходит два раза. И все же наши фильмы имеют меньше стиля, чем наши театры. Почему же наши фильмы натуралистичнее других искусств, хотя в то же время они часто **менее реалистичны?**

Наша линия: быть социалистическими по содержанию и национальными по форме. Это значит — сходиться по содержанию (везде быть социалистическими) и различаться по форме. Различия в форме можно достигнуть лишь путем различной стилизации сходного содержания. Мне кажется, это логически ясно. Ясна и фраза: «социалистическое содержание — национальная форма», вторая половина фразы означает требование.

Это все так понятно, и... все же возникает вопрос: почему не развивается национальный киностиль? Я думаю, что одной из причин является наш доходящий до паники страх перед формализмом. В нашей оправданной и неизбежной борьбе против формализма мы стали чересчур подозрительными по отношению ко всем формально-творческим тенденциям, благодаря чему и сбивались на вульгарный натурализм, который задерживал дальнейшее развитие советской кинематографии, развернувшейся великолепно вначале.

Мы вправе требовать, чтобы каждая особая форма, каждый необычный ракурс были обоснованы содержанием. Но разве эта обоснованность должна находиться непосредственно в эпическом или идейном содержании? Не становится ли содержанием художественного произведения тот темперамент и эмоции художника, с которыми он воспринимает и отображает сюжет? Разве рифма и ритм в хорошем стихотворении являются формализмом? Они являются музыкально-декоративным выражением индивидуального темперамента и индивидуальной эмоции. Формально-декоративные элементы всякого хорошего искусства вырастают органически, следовательно, «обоснованно» из индивидуальности художника. А индивидуальность эта не висит изолированно в безвоздушном пространстве, а является типичной представительницей класса и нации. Благодаря формально-творческому началу индивидуальности может и должен найти свое выражение национальный стиль.

Когда речь идет об остальных искусствах, все эти вопросы кажутся понятными и банальными. Если же мы говорим о киноискусстве, то вопрос приходится поставить еще раз. И сделать это нужно, не откладывая. Потому, что в настоящее время намечается особенный и ценный национальный киностиль. Я говорю о грузинских фильмах Тифлисской кинофабрики.

Конечно, не трудно найти также национальный элемент в произведениях отдельных ярких индивидуальностей, как, например, в вещах Довженко. Но там национальные черты остаются элементами его индивидуального стиля. Они не культивируются и не развиваются. Они не становятся чем-то общим. Но в грузинской кинематографии начинает развиваться сознательная тенденция к национальному стилю, стремящаяся выйти за пределы индивидуальности.

Я недавно смотрел грузинскую картину режиссера Долидзе «Последние крестоносцы». Немая фильма, скромная фильма молодого даровитого художника. Эта фильма, наряду с некоторыми ошибками, имеет очень редкое и ценное качество. В ней **сознательно и ясно,** проявлен национальный стиль.

Я не говорю об этнографическом материале, как, например, национальные костюмы, пляски, народная музыка и экранизированные народные обычаи. Из такой национальной экзотики материала еще не получается национального стиля художественного оформления. Но у Долидзе мы видим процесс развития стиля своего народа в стиль художественный.

Фильма разыгрывается среди пастухов и крестьян его родных гор. У этих людей и в обиходной жизни наблюдается известная торжественность в обращении друг с другом, достоинство в медлительных движениях, задумчивый ритм диалогов, в которых прорывается внезапно бурный, но сдержанный темперамент. Этот специфический декоративный элемент жизни своего народа Долидзе сумел выделить и провести единым ритмом через всю фильму.

Кадр из фильмы «Последний маскарад». Постановка М. Э. Чиаурели, оператор Поликевич, звукооператор Лапинский; на снимке артисты Лежава, Джалиашвили

Долидзе не только изобразил специфический ритм и специфическую декоративность своего народа, — **он перенес их в самый способ изображения.** И благодаря этому возник стиль!

Своеобразная торжественность свойственна не только людям в его картине, но также и композиции кадров. Не только люди двигаются у него в полном достоинства и внезапно прорывающемся ритме, но так же движется его монтаж. Грузинским является не только сюжет, но и режиссер и его способ изображения действительности.

Особенно интересен и ценен эпизод фильмы, где герой (бедный крестьянин с гор) продает в кооперативе масло и покупает на эти деньги зеркало. Этот сам по себе простой факт обозначает его победу над врагами и возлюбленной, которая пренебрегла им. Вот почему этот простой факт оформлен монументальным пафосом, свойственным обычно лишь торжественной церемонии. Долидзе дает серьезное и вдумчивое ritardando малейшего движения. Мельчайшие ситуации статически закрепляются. Декоративная красота и монументальное достоинство отдельных жестов и поз выделяются камерой. Таким образом эта будничная сценка приобретает в искусстве стиль, специфический национальный стиль.

Это — качества и тенденции, на которые мы должны обратить серьезное внимание и стараться всячески поддерживать.

Мне бы хотелось сказать еще несколько слов о «Последнем маскараде», только что законченной звуковой картине Тифлисской фабрики. Эту картину можно рассматривать не только как проявление дарования и развитие стиля, но как значительное произведение искусства, заслуживающее исключительного внимания. Сценарист и режиссер т. **Чиаурели** — зрелый талант большой культуры и своеобразной страстности. Надо запомнить его.

Я знаю, будут говорить, что в картине очень слаб сюжет. Он захватывает судьбу одного рабочего, начиная с предвоенных лет, захватывает годы войны, власть меньшевиков, гражданскую войну и, наконец, победу большевиков. Конечно, это чересчур много для хорошо заостренного замкнутого сюжета. Скажут, что картина распадается на 4 больших эпизода. Но мне кажется, что нужно иметь особую смелость измерить столь оригинальное и сочное произведение собственным масштабом и говорить, что это плохая сюжетная фильма. Нужно попробовать рассмотреть ее как особый жанр, как жанр, не имеющий замкнутого сюжета. Может быть, фильма должна была бы называться «картины прошлого» или как-нибудь вроде фединского романа «Города и годы», для того, чтобы люди знали заранее, что они смотрят и не поступали бы так, как малоспособные ученики, заучившие какое-нибудь правило и применяющие его безоговорочно во всех случаях жизни.

Действительно, фильма «распадается» на несколько частей. Это происходит от того, что отдельные эпизоды так значительны, что замыкают сами себя и врезаются в память, как отдельные события.

Герои этой картины — городские пролетарии и мелкие буржуа, а не крестьяне и пастухи с гор. Это значит, что и их манеры и жесты не могут иметь того своеобразного национального характера, который свойственен героям фильмы Долидзе. Сходные жизненные условия городского промышленного пролетариата сглаживают, делают похожими их манеры. А Чиаурели не лживый романтик, прикрашивающий действительность национальными красками, он совсем не пользуется экзотически-этнографическим материалом. Несмотря на это, в его картине чувствуется специфический национальный стиль, но только он лежит глубже. И фильма Чиаурели имеет это своеобразное грузинское достоинство, монументальную торжественность, вдумчивое ritardando, прерывающееся внезапно страстной вспышкой, она обладает почти статичной декоративной композицией отдельных кадров. Синтез всех этих свойств — единый стиль.

К сожалению, я не могу дать здесь подробного анализа фильмы. Это должны будут сделать критики. Мне бы хотелось только сказать еще об одном эпизоде, который, по моему мнению, принадлежит к лучшим достижениям кинематографии. Это благотворительный праздник в тылу, во время войны, на котором поцелуй прекрасной княжеской дочери продается с аукциона в пользу безногого инвалида.

Никогда еще мелкобуржуазная низость не оформлялась с такой силой.

Торжественная церемония продажи с аукциона, истерическое волнение и похотливая поспешность толпы, победоносное настроение спекулянта, бурные аплодисменты развлекающейся в тылу толпы, расступающейся перед маленьким безногим калекой, — все это передано с глубокой ненавистью, показано с интенсивной злобой. Каждый типаж, каждый жест, каждая физиономия схвачены и удержаны жесткой рукой. Это небольшое событие вырастает в монтаже в ураган. В ураган... глупости. И все это оформлено в том специфическом широком стиле, о котором я говорил. Широкий, но не спокойный. Каждый эпизод имеет тяжелый ритм несущейся лавины.

Грузинский театр с его национальным стилем уже давно признан и считается одним из лучших наших театров. Вероятно, скоро и грузинской фильме будет предоставлено почетное место. Но это будет зависеть не столько от творцов этого искусства, сколько от понимания публики и критики.

БЕЛА-БАЛАШ.

Статьями тт. Б.-Балаша, И. Клейнера и В. Россоловской начинается обсуждение новых фильм Госкинпром Грузии.

„До скорого свидания"

Новые фильмы грузинской кинематографии «Последние крестоносцы» **Сико Долидзе,** «Последний маскарад» **Чиаурели** и две комедии «Приданое Жужуны» **Сико Палавандишвили** и **«До скорого свидания» Макарова показали значительный рост Госкинпром Грузии и значительные потенциальные возможности его творческих работников.**

Каждая из названных фильм представляет собою значительное явление и требует детального обсуждения. Рассмотрим фильму «До скорого свидания».

По структуре комедия представляет собой смелое, оригинальное произведение: она развивается из драматической и даже трагедийной коллизии.

В эпоху глухой предвоенной реакции в тифлисском суде осудили молодого революционера Спиридона Ломидзе. Холодный зал царского судилища, пустые скамьи, трагическое лицо матери, равнодушные и тупые лица стражи, наконец, неудачный побег Ломидзе — все это настраивает отнюдь не на комедийный лад. Революционер снова в тюрьме. Вот тут-то и начинается комедия и притом пресмешная.

Собственно комедийный элемент врывается уже несколько ранее. Так очень тонко-комедийно построена сцена между тифлисским городовым и торговцами яблоками; товарищи Ломидзе помогают ему бежать и прячут гранаты в груде фруктов.

Кадр из фильмы «До скорого свидания». На снимке арт. Геловани и засл. арт. республики Чхеидзе.

Родовая вражда князей Джимшер и Ирмели за землю, драка их слуг у межи, потоки ненависти и желчи, источаемые женами князей, — таков собственно об'ект комического, избранный для завязки.

Сложные фабульные ходы сталкивают молодого красавца-кутилу Тангиза Ирмели, приехавшего в Тифлис для разрешения вековой тяжбы с дядей Джимшер, и бежавшего из тюрьмы Спиридона Ломидзе. Далее Ломидзе — уже «князь Ирмели», и развитие комедии построено на том, что полиция не может опознать в самозванце бунтовщика и дерзкого разрушителя государственного строя, труся оскорбить в нем князя и отчаянно боясь упустить добычу.

В этой комедии сцены драматические, сказанные полным голосом, чередуются с комической дракой князей. Полна драматического напряжения сцена в кабинете «следователя по особо важным делам», когда мать Ломидзе, признав в нем сына, простирает к нему руки с надеждой и тоской, сомнением и страшной силой чувства, доступной только матерям.

Эта сцена показывает, какой большой художественной высоты умеет достигать режиссер в трагических положениях своей своеобразной комедии. А наряду с этим эпизодом сцены в духане, где кутит молодой Тангиз Ирмели, забавляясь пляской и стрельбой, комическое шествие его друзей, ведущих белого коня под черной попоной (после исчезновения князя), множество отдельных сатирических групп на суде и эпизодических персонажей (например, сутяги с лицом дряхлого коршуна, вымогающего подпись у пьяного Тангиза в пользу дяди) свидетельствуют о высоком мастерстве режиссера Макарова, создателя образов национальной, советской сатиры.

Среди этих образов особое место занимает образ сельского старшины, который, испугавшись кары крестьян, товарищей Ломидзе, признает в нем князя Ирмели. Сценарист и режиссер нашли в положении старшины исторически смешное: страх перед карой крестьян и угодливость перед русским начальством. Он великолепен, этот сельский староста с жидкой козлиной бородкой, с рощицей седых волос, поднимающихся дыбом под взглядом строгого русского начальника. Артист Жержелиани отделывает пластические и мимические положения с подлинным комедийным блеском и в той особенной мягкой, иронической манере, которая вообще является решающим элементом для стиля этой комедии.

Режиссер Г. А. Макаров

Михаил Геловани — новый актерский талант грузинской кинематографии — ведет очень корректно роль революционера в веселой комедии. Острота комедийных положений не мешает ему создать в комедии особую струю, заставляющую зрителя страдать вместе с ним и волноваться за его судьбу. Лучшим местом актерской игры Геловани является его заключительная речь на суде, когда он об'ясняет странное поведение «отца», отказавшегося от него, «сына», — семейными раздорами, о которых он, князь Ирмели, должен благородно промолчать.

Трагическая фигура матери Ломидзе (заслуженная артистка республики Чхеидзе) и ювелирно отделанный образ толстушки — жены сельского старосты (актриса Цицилия Цуцунава) являются как бы двумя полюсами в фильме, однако они не звучат в комедии сколько-нибудь противоречиво и вместе являются продуктом единого, цельного и очень определенного отношения автора к материалу: на двух группах образов — трагических и комедийных — автор показал свое политическое отношение к персонажам комедии, являющимся историческими персонажами такого фарса, который разыграло царское самодержавие в порабощенной им Грузии. Таким образом политические симпатии автора и историческая правда повлияли на создание этой своеобразной композиции в комедии, вид которой вполне законен в развитии советского киноискусства.

Режиссер Макаров правильно избрал об'ект смешного, родовую феодальную знать царской Грузии, царский судебный аппарат и его агентов.

Как же об'яснить трагедийный элемент комедии? Это можно об'яснить только особенностями пролетарской революции, создающей впервые в истории человечества подлинно реалистическое, а следовательно, и подлинно историческое искусство. В фильме «До скорого свидания» наряду с комическими событиями показана возможность гибели одного из молодых революционеров. Без этого сюжетного элемента изображение царской судебной машины было бы однобоким. Показать же лучшего сына Грузии в его истинном освещении можно было, только введя трагедийный элемент. В этом смелость и большая заслуга драматурга фильмы Купрашвили. В условиях царской Грузии эта фильма могла бы стать трагедией, в современных же условиях трагедийный элемент естественным ходом истории подчинен комедийному, и фильма в целом разрешена комедийно.

Уровень операторской работы значительно ниже уровня режиссерского (оператор Рудой). Работа со светом примитивна, много засвеченных кусков. Почти все сцены сняты без каких бы то ни было световых нюансов. Вещи и люди облиты ровным, сильным светом, не дополняющим смысловой композиции кадра. Однако, наряду с этим у Рудого есть и удачные сцены, например, хорошо снята сцена в доме старшины, когда свет зажженной лампы создает вокруг него ореол, обливая светом дешевые обои комнаты, его серую, грубую черкеску и лицо, еще не остывшее от обидных и опасливых мыслей о встрече с бунтовщиками-крестьянами и трудной доле старшины такой неспокойной деревни.

Неудачны декорации. В обстановке усадьбы Ирмели нет иронического отношения к вещам, соответствующего иронической трактовке образов людей. Богатые ковры на тахте князя, сверкающие глянцем колонны, драгоценное оружие — все это подано эстетически «честно», так сказать, слишком об'ективно и холодно. Кабинеты царских чиновников даны несколько примитивно. Настойчиво, много раз повторяется портрет Николая II. Стены слишком пусты, не обдуманы детали на письменном столе. Эти недостатки искупаются живописностью костюмов, очень удачно подобранным типажем и прекрасно построенной фабулой.

От комедии Макарова веет бодростью, свежестью, прелестью тонкого иронического ума и мудростью настоящего социалистического отношения к прошлому прекрасной, цветущей советской страны — Грузии.

ВАНДА РОССОЛОВСКАЯ

Кадр из фильмы «До скоро свидания». На снимке таможенный чиновник

НА ТВОРЧЕСКОМ ПРОСМОТРЕ В ЛЕНАРРК

В Ленинграде шутят:

— В ЛенАРРК открылся кинофестиваль.

Действительно. Три дня подряд в Доме кино шли просмотры новых картин, на-днях же предстоит еще два просмотра.

«Осенне-зимний сезон» Дома кино ЛенАРРК открыл режиссер **В. Петров**. Двухчасовой обстоятельный доклад В. Петрова был посвящен рассказу о международной киновыставке в Венеции и разбору и оценке последних заграничных кинновинок.

В. Петров сообщил много интересных подробностей о кинематографической жизни Запада, об устройстве ателье, о кинотеатрах, прокате и рекламе.

◆

Последующие 2 дня — 14 и 15 сентября — были посвящены грузинской кинематографии. В Ленинград приехали директор кинофабрики Госкинпром Грузии **М. Колотозов** и режиссеры **М. Чиаурели** и **Г. Макаров** и привезли с собой две новые работы: «До скорого свидания» и «Последний маскарад».

Обе эти картины свидетельствуют о большом росте национальной кинематографии. Грузинская кинематография несомненно преодолевает старые ошибки и выходит вперед, в первые ряды советской кинематографии.

«До скорого свидания» (режиссер Г. Макаров) заслужила единодушное одобрение всех участников просмотра, как одна из лучших советских комедий.

— Очень интересная, хорошая картина, — говорит **С. Юткевич**. — Творчески смелый, нешаблонный, сценарий.

— Острая фабула, прекрасное развертывание сюжета, уменье работать на парадоксальных ходах, — указывает **М. Блейман**, — смелое пользование мотивировкой характеризуют «До скорого свидания», сделанную драматургически крепко, смело и остро.

Блестящая актерская игра не только главных, но и эпизодических персонажей, темпераментность жестов, «легкость» актерской игры, остроумные надписи, пропитанные мягким юмором, по достоинству оценены обсуждавшими картину.

Один лишь серьезный упрек пред'явлен режиссеру Макарову. Падение кинематографической культуры, — говорит С. Юткевич, — небрежность операторской работы (крупные планы не в фокусе и т. п.), небрежность кадров, неправильности монтажа — недостатки, мимо которых мы, кинематографисты, пройти не можем, мы должны сказать об этом Макарову.

◆

«Последний Маскарад» (режиссер **М. Чиаурели**) вызвал большие и страстные споры о путях и традициях советской кинематографии.

Несмотря на большую кинематографическую культуру, эта работа крупнейшего мастера Грузии большинством признана как ошибка, неудача, «сведение счетов с самим собой».

Основной недостаток фильмы — отсутствие драматургической конструкции.

— Картина оставит зрителя холодным, — говорил **Л. Трауберг**. — В ней много традиций от «Конца Санкт-Петербурга», которые надо было преодолеть, много ложной поэзии и «символятины».

— «Последний маскарад» не возврат к достижениям, — замечает **Б. Бродянский**, — а повторение ошибок.

— В этой большой по теме эпопее чересчур много «типических обстоятельств», — говорит **А. Пиотровский**. Все взято чересчур обще, абстрактно и поэтому перестает быть художественным. Боковые фигуры запоминаются лучше центральных. Большие полотна надо делать на индивидуализированных людях и положениях более конкретных.

Но несмотря на «ошибки», картина стоит на генеральной линии советской кинематографии, — резюмирует прения **С. Юткевич**. — Чиаурели создал большую, политически и идейно насыщенную фильму прямого боевого действия.

—Моя цель была трудна, — отвечал выступавшим Чиаурели. — Мне хотелось дать грандиозную панораму. Я вижу, что полностью это не удалось. Сейчас, товарищи, — заканчивает Чиаурели, — знамя первенства держат ленинградские кинематографисты. Мы постараемся дальнейшей работой знамя первенства у ленинградцев отнять.

АРК. КИН.

КИНОС'ЕМКИ НА КАЗБЕКЕ

Сначала погрузили и тщательно установили на самолет тяжелую «Асканию». Затем сели: летчик **А. Шевченко** и оператор Союзтехфильм **М. Фридолин**.

Ровно в 7 утра был дан старт и самолет «17-5» (такой же конструкции, как самолеты звена **Каманина**, спасавшего челюскинцев) поднялся над тифлисским аэродромом.

Для картины «Строение материи» нужно было снять снеговую вершину горы, ущелья, скалы, Терек. Специально зарендованный Союзтехфильм самолет полетел по необычному маршруту: Тифлис — Казбек — Тифлис (без посадки).

Полет продолжался три часа.

— За это время мы прошли между Шат-горой и Казбеком над Дарьяльским ущельем, — рассказывает недавно вернувшийся в Ленинград оператор Фридолин.—Сделав несколько кругов вокруг Казбека, на высоте 4500 метров, мы поднялись еще выше и, достигнув примерно 5 500 метров, прошли над Казбеком. Затем мы спустились вниз, и я снимал подножье горы, Терек, скалы. Мы летели очень низко, недопустимо низко в такой обстановке. Высота была 150—200 метров. Это был бреющий полет над скалами. Только опытность летчика Шевченко и безотказная работа советского мотора «М-17» позволили благополучно завершить полет.

Мне удалось заснять редчайшие вещи. На одном из склонов Казбека я заснял зарождение ледника, то место, где появляются первые трещины в вековом снегу и начинается ледниковое движение. Всего из этой посадки я привез 150 метров пленки.

А. К.

Ленинград

ХОТИМ СЛУШАТЬ ОПЕРУ

В условиях Донбасса послушать хорошую оперу не везде удается.

В Донбассе есть незавидная опера, но и та имеет возможность бывать только в четырех и пяти более крупных городах Донбасса.

Вновь выстроенные города такого удовольствия не имеют и по материальным и по техническим соображениям.

Город Красный луч, например, имеет для всей страны большое промышленное значение по добыче антрацита, но в этом городе и в шахтных поселках никто и не мечтает о возможности послушать оперу или хороший драматический театр, так как средств на содержание театра нет.

И едут к нам разные халтурщики или театры художественно малоценные.

У многих из нас возникает вопрос, нельзя ли подумать кинооорганизациям о создании звуковых фильм из уже существующих опер, хорошей музыки или балета.

Ведь техника кинопромышленности уже имеет все возможности для этого.

Донбассовские рабочие, особенно живущие в поселках, с удовольствием пошли бы в кино и посмотрели бы, например, «Евгения Онегина» на экране или еще что-нибудь столь же интересное.

Я лично прошу редакцию продвинуть этот вопрос и даже организовать обсуждение его на шахтерских собраниях Донбасса.

АЛЕКСАНДР РУДЬ

ОТ РЕДАКЦИИ

Письмо т. Рудь нельзя оставить без внимания и откладывать его обсуждение в долгий ящик.

Раз'яснять не только его частный смысл для одного донбассовского города, но и более общий смысл не приходится.

Чувство пролетарской общественности подскажет каждому работнику кино, что Рудь поднимает насущный вопрос, требующий не только быстрого обсуждения, но и быстрого решения.

Если кино весьма и весьма умело справилось с экранизацией пьес, новелл и повестей классического наследства, можно сделать эксперимент с экранизацией классической оперы.

Трудностей здесь будет, очевидно, немало. То, что до сих пор такие попытки почти не делались, хотя и говорит о характере и размере трудности, но вместе с тем не может служить поводом для отрицательного решения.

Говорят, голь на выдумки хитра. Кино весьма далеко от голи, ресурсы у него основательные и для хитрости немало простора.

Нужно найти выход, чтобы в какой-нибудь мере утолить жажду рабочего к оперной культуре хотя бы на первых порах только добротными киноиллюстрациями оперы.

Редакция призывает работников кино высказаться о возможностях и перспективах решения поднятого Рудь вопроса.

НА ПРОИЗВОДСТВЕ

★ Группа «Ненависть» (реж. **Преображенский** и **Правов**) заканчивает экспедиционные с'емки и выезжает в Москву. «Ненависть» — одна из немногих картин, идущих в плане. Задача Комбината — обеспечить «Ненависть» своевременно павильоном с тем, чтобы единственная колхозная картина на Комбинате вышла в срок.

★ По картине «Осадное положение» (реж. **Соловьев**) закончены с'емки крепости снаружи (с'емки производились в Москве). С 12-го числа группа приступила к освоению декораций в Тифлисе.

★ Группа реж. **Ай-Артьяна** 14-го выехала на юг для с'емки двух одночастных детских картин «Пастушенок» (эпизод из «Разгрома» Фадеева) и «Друзья» (комедия из жизни колхозных ребят).

★ Закончены сценарии по 1-й фабрике Московского кинокомбината:

«Краснознаменец» — **Скрипицина**, о южном фронте.

«Поколение победителей» драматурга **Серафимы Рошаль** и **В. Строевой**. Сценарий на материале большевистского подполья 1898—1911 гг.

«Храбрый трус» — либретто **Каплера**.

«Тайга» — **Устюгова**, о жизни таежников.

«Баталов»—**Левина** и **Ялунера** — комедия из жизни советской молодежи.

Ответственный редактор
М. Д. КОРОЛЬ.

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский. 7. тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11. тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6. Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

В ГОСТЯХ У АНДРЭ ДЕБРИ

С особым вниманием советская киноделегация, находясь в Париже, знакомилась с фабрикой Дебри.

Андрэ Дебри — инженер-механик — произвел на членов делегации обаятельное впечатление.

Немного грузный с виду, он легок, подвижен и весь кипит молодой энергией.

Рассказывая об аппаратах, он буквально горит, и его глаза светятся юношеским энтузиазмом.

Дебри демонстрирует нам новый печатный аппарат, находящийся уже в сборке. Это своего рода ротационная машина для печати. Назначение машины — печатать с одного негатива одновременно 5 копий. Аппарат так устроен, что, напечатав свои 5 копий, он не требует перемотки негатива для того, чтобы печатать очередные 5 экземпляров. Одним движением руки переставляются бабины, и аппарат печатает следующие копии, но обратным ходом. Это дает огромную экономию во времени и сохраняет качество негатива. Аппарат полностью механизирован и, будучи пущенным в ход, не требует за собою никакого ухода. Малейшая неисправность в печати хотя бы одной из 5 копий немедленно регистрируется световыми сигналами.

Большое внимание делегации привлек новый проявочный автомат, устанавливаемый в любом помещении, в светлой комнате и без каких бы то ни было особых приспособлений. Аппарат предназначен для проявки негатива и позитива, причем он вдвое меньше ранее выпущенных аппаратов для проявки. Благодаря ряду остроумных приспособлений возможны различнейшего рода комбинации при проявке. Автомат заряжается прямо из с'емочной кассеты на свету и подает с другого конца проявленный отфиксированный, высушенный и абсолютно чистый негатив или позитив.

Особое восхищение вызвал узкопленочный звуковой проектор. Качество изображения отличное, и, если не знать, что работает узкопленочник, невозможно об этом догадаться по изображению на экране.

Качество и мощность звука превосходят намного все слышанное нами до сих пор. Чрезвычайная портативность аппарата и его огромные возможности в наших советских условиях, заинтересовали начальника ГУКФ **т. Шумяцкого**.

Гостеприимный Андрэ Дебри рассказал делегации и о своих новых аппаратах, еще только им разрабатываемых.

Последняя выпущенная Дебри модель немого с'емочного аппарата Супер Парво нам известна и у нас в Союзе имеется. В настоящее время Дебри уже закончил конструкцию нового типа аппарата для звуковых с'емок.

Аппарат этот будет аппаратом типа Парво «Л», совершенно бесшумный и с маленькой звуковой приставкой (тлеющего света) при двух небольших чемоданах с усилителем и аккумулятором.

По всем данным, это будет последнее слово техники в кинозвуковой аппаратуре легкого репортажного типа.

Часть этого аппарата уже с мотором, будучи пущенной в ход в специальной звуконепроницаемой кабине, работала настолько неслышно, что, только взглянув на тахометр, можно было заметить, что аппарат в ходу. Этот аппарат не имеет и не нуждается ни в каких боксах. Принцип заглушения шума изобретен Дебри и еще не применен ни на одном из аппаратов, выпущенных ранее.

Оператор Б. ЦЕЙТЛИН.

Париж, сентябрь

НОВЫЕ КИНОТЕАТРЫ В ТИФЛИСЕ

В Тифлисе, в центре города, на проспекте Руставели начинается строительство большого звукового кинотеатра, рассчитанного **на 1400 мест**. Здесь будет **два** зала, что даст возможность пропускать одновременно две разные картины.

В новом театре будет обширное фойе с эстрадой для оркестра, комнаты для отдыха работников театра. Впервые в Тифлисе в новом кинотеатре будет оборудована специальная детская комната, где родители смогут оставлять своих детей на время сеанса.

Кроме того принято решение о постройке в 1935 г. нового звукового кинотеатра в районе имени 26. Этот театр рассчитан на **800 мест**.

С. РЫЖИКАШВИЛИ

КИНОРАБОТНИКИ НА НОВОЙ ЗЕМЛЕ

14 июля ушел в свой очередной арктический рейс пароход «Сорока», обслуживающий становище Новой Земли. На борту среди сменщиков-зимовщиков, сезонных рабочих и команды парохода необычные пассажиры—14 кинематографистов.

Это—бригада Ленинградской фабрики Белгоскино, снимающая под руководством режиссера **Юрия Тарича** фильму о хозяине морских глубин — Эпроне.

Условное название фильмы «Путь корабля». Фильма показывает, как героическими усилиями эпроновцев возвращается в строй затонувший корабль и морально возрождается капитан корабля, трагически переживший его гибель.

Будут показаны спасательные работы Эпрона в суровых условиях Арктики.

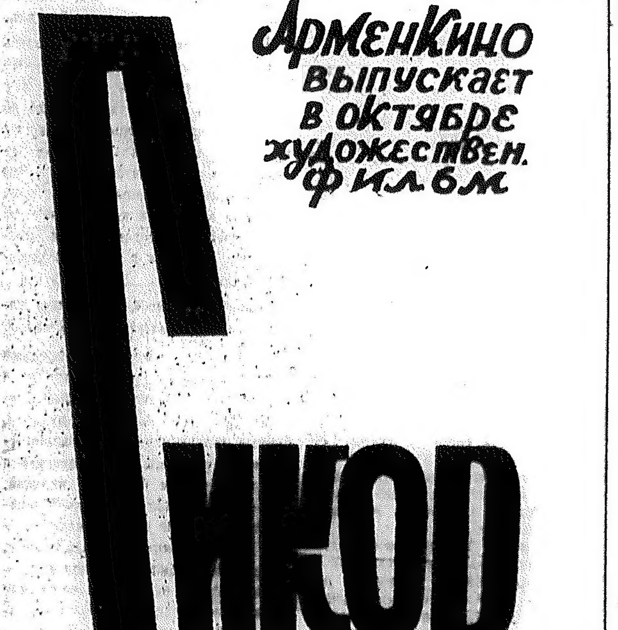
20 августа группа вернулась в Архангельск, засняв весь необходимый материал.

5 сентября группа выехала в Балаклаву для заснятия летней натуры. По возвращении в Ленинград будут проведены павильонные и подводные с'емки. В фильме широко применяется транспарантная с'емка.

Ставит картину режиссер **Юрий Тарич**, сценарий писателя **Соколова-Микитова**. Главный оператор **Кальцатый**, оператор **Е. Тендон**, ассистенты **К. Павроцкий** и **П. Шамшур**, художник **Мандель**.

А. САЛТЫКОВ

ПЕРВЫЙ ВЫПУСК. ОКТЯБРЬ 1934 г.



СКОРО ВЫПУСКАЕТСЯ НА ЭКРАНЫ НОВЫЙ ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ ПРОИЗВОДСТВА ТРЕСТА ВОСТОКФИЛЬМ

песня о счастьи (тайна кавырли)

Сценарий Г. Холмского ● Постановка режиссеров М. Донского и В. Легошина ● Художествен. руковод. С. Юткевич ● Художник С. Мейнкин ● Оператор Н. Ушаков ● Звукооператор З. Залкинд ● Композитор Г. Лобачев.

В главных ролях: засл. арт. респ. В. Гардин, артисты: Я. Жейме, В. Тенин, М. Викторов, Н. Мичурин, Б. Чирков, Ф. Никитин и др.

Уполномоч. Главлита В—65522.

Типография газеты «За Индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.